

Resumo

A progressiva descoberta de um vasto número de painéis com aspectos iconográficos similares, nas reservas do Museu Nacional do Azulejo, permitia supor estarmos perante um conjunto coerente para revestimento de um espaço religioso. O conjunto, pintado a azul de cobalto sobre branco, possui a invulgar particularidade de integrar grandes flores com pétalas coloridas a violeta de manganês e apoiadas em pés verdes, obtidos pela mistura de amarelo de antimônio com a dominante azul. O estudo do conjunto já conhecido, a que se associam novos elementos recentemente descobertos ao abrigo do projecto “Devolver ao olhar”, permitiu compreender a articulação de todos os elementos e revelar um notável e original programa iconográfico, único nas intenções e representações que encerra. ●

Abstract

The gradual discovery of a large number of tiled panels with similar iconography, in the storage rooms of the Museu Nacional do Azulejo, led researchers to conclude they were dealing with a coherent set intended to clad a religious space. The set, painted in cobalt blue over white, is unusual in that it includes large flowers with manganese purple petals on stems coloured green by mixing antimony yellow with the dominant blue. The joint study of the known panels and the newly added elements – discovered as part of the “Devolver ao Olhar” (Bringing back to view) project – revealed how the different parts fit together, bringing to light an original and remarkable iconographic programme which is unique in its intentions and representations. ●

palavras-chave

AZULEJO
SÉCULO XVIII
INVENTARIAÇÃO
ICONOLOGIA

key-words

AZULEJO TILES
18TH CENTURY
INVENTORYING
ICONOLOGY

Arbitragem Científica Peer Review

José Alberto Gomes Machado

Prof. Catedrático, Diretor da Escola de Ciências Sociais da Universidade de Évora
Centro de História da Arte e Investigação Artística, UE

Data de Submissão
Date of Submission
Jul. 2011

Data de Aceitação
Date of Approval
Set. 2011

MISTÉRIOS... UM REVESTIMENTO AZULEJAR DO SÉCULO XVIII PARA UMA IGREJA DESCONHECIDA

ALEXANDRE PAIS

Museu Nacional do Azulejo, Lisboa
Centro de História de Além-Mar, FCH/UNL

¹ O processo foi iniciado por João Miguel dos Santos Simões, nos anos 60 do século passado e prosseguido por Rafael Calado, primeiro Director do MNAz, até cerca de 1983. No entanto, só com João Castel-Branco Pereira, seu sucessor, este processo conheceu uma abordagem que cumpria os pressupostos museológicos, atribuindo n.º de inventário e identificando de forma sistemática o acervo que se ia conhecendo. Para mais informações, consultar Pais, Alexandre Nobre; Esteves, Lurdes. «Devolver ao Olhar». *Actas do congresso A herança de Santos Simões. Novas perspectivas para o estudo da azulejaria e da cerâmica*. (no prelo).

² A actual Direcção do MNAz definiu como uma das suas prioridades da sua acção, iniciada em

Na vasta colecção que integra o acervo do Museu Nacional do Azulejo (MNAz) destaca-se, pela sua invulgaridade e complexo propósito iconológico, um conjunto de painéis do 2.º quartel do século XVIII, o chamado período da “Grande Produção”, de origem desconhecida. Este encontra-se associado ao chamado “Fundo Antigo”, designação que remete para azulejos e painéis cuja incorporação não é conhecida, e que poderá ter ocorrido quer com a extinção das Ordens religiosas (através das incorporações e depósitos que para este local foram trazidos por intervenção de José Maria Nepomuceno e Liberato Teles, no último quartel do século XIX), quer ao longo do século XX, nomeadamente pela acção desenvolvida por João Miguel dos Santos Simões. Trata-se de um vasto acervo que tem vindo, paulatinamente, a ser revelado¹, e subsequentemente restaurado, por acção de um projecto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), através de uma parceria com a Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões (RTEACJMSS) – denominado “Devolver ao Olhar” – e pela integração de um vasto corpo de voluntários que lhe imprimiu uma nova dinâmica².



Esquema 1

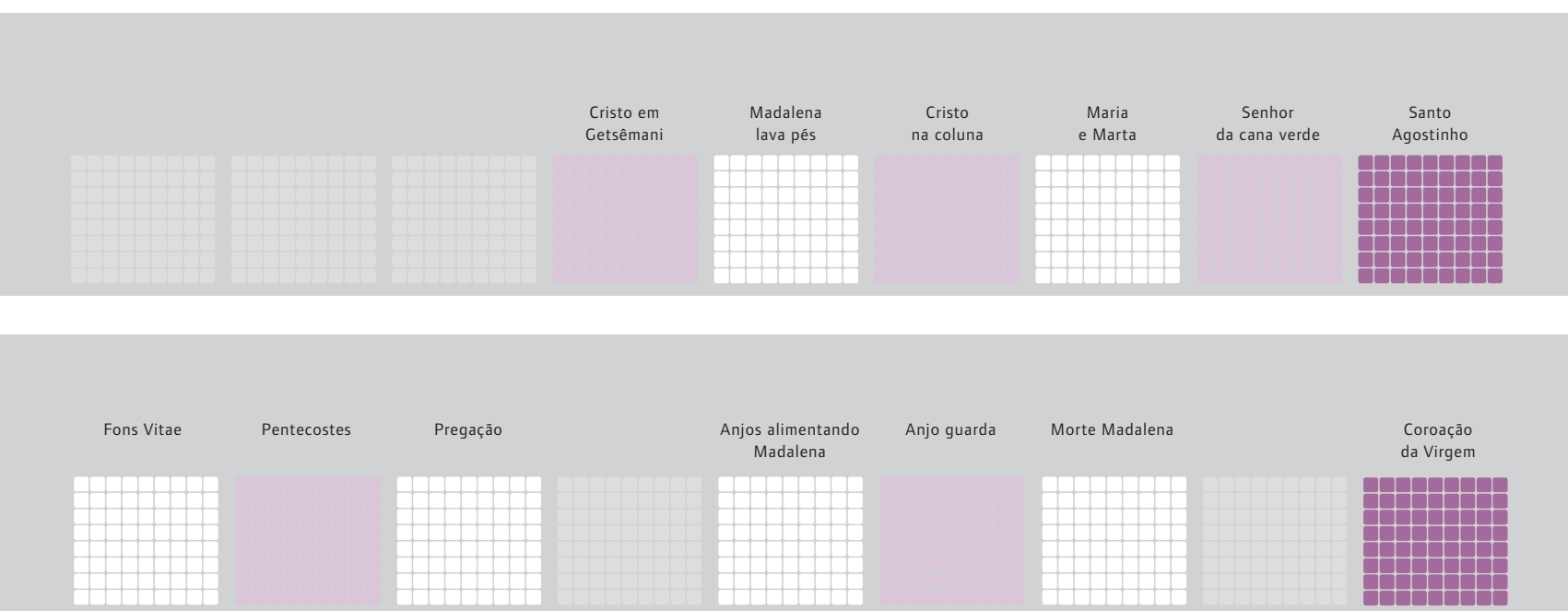
Partindo da codificação que se encontra no tardo dos azulejos³ sabemos que o conjunto de que nos ocupamos, cuja totalidade de cenas ainda não foi recuperada⁴, é composto por duas séries sequenciais, cada uma com cerca de 17 metros, indicando que estariam colocados a par e em face (Esquema 1). Estamos, pois, perante um revestimento de grandes dimensões, provavelmente destinado ao corpo de uma igreja ou capela. No corte dos azulejos é perceptível que, apesar de contínuas, cada série teria separações impostas pela arquitectura a que se destinava (portas ou janelas, eventualmente elementos em talha que aí se encontravam justapostos, como um púlpito, por exemplo).

Com oito azulejos de altura, desconhece-se como seria o seu emolduramento, mas este deveria ser constituído por uma cercadura ou barra. A numeração dos azulejos, invulgarmente, não considera os que fariam a sua moldura⁵. Esse aspecto, tendo em conta a cronologia proposta, é incomum já que então os emolduramentos integravam-se no espaço compositivo, acentuando uma certa dose de teatralidade às cenas, numa feição próxima de boca de cena.

A primeira surpresa quando observamos este revestimento pintado a azul sobre branco, como era então usual, é a presença de grandes flores a verde e violeta, que intercalam com muitas e variadas composições iconográficas de soluções estéticas diversificadas (Fig. 1). O belo tom esmeralda do tronco e folhagem verde, conseguido pela mistura do azul de cobalto e, provavelmente, do amarelo de antimónio,

2009, a identificação do vasto acervo que ainda se desconhece e que integra o chamado “Fundo Antigo”. Desejamos agradecer, assim, à Dr.^a Maria Antónia Pinto de Matos o ter-nos permitido estudar este conjunto.

³ Quando eram executados painéis de azulejos ornamentais ou figurativos era pintada no tardo, ou verso de cada um dos elementos, uma indicação alfa-numérica que permitia ao azulejador conhecer a colocação da peça na parede. As letras correspondiam à posição nos eixos verticais e os números aos horizontais (exemp. B3 corresponde à posição 2 na vertical, a partir do pavimento, e é o terceiro azulejo na horizontal, a contar da esquerda). Para além destas indicações, caso o espaço integrasse vários painéis, associava-se-lhes ainda uma segunda letra, número ou elemento gráfico que garantia ao azulejador determinar a qual dos painéis pertencia cada azulejo. No caso dos dois conjuntos em apreço, as indicações são: uma das séries apresenta somente o habitual código alfa-numérico



de colocação e a outra, para além deste, tem no topo um risco vertical.

⁴ Uma parte significativa do conjunto já havia sido identificada ao tempo que era Director do MNAz João Castel-Branco Pereira, no entanto a articulação entre os vários componentes só recentemente foi realizada.

⁵ Normalmente, a fila que se encontra na base dos painéis figurativos considera sempre a moldura, mesmo quando esta não interferia com a composição. O que seria aqui expectável era que a fila inferior tivesse as letras B ou C, indiciadoras de uma cercadura (composta por uma fiada de azulejos horizontais, a fila A) ou de uma barra (as filas A e B). No caso em apreço, a indicação tem início da fila A.

⁶ Esta devoção foi oficialmente estabelecida em 1569 pelo Papa Pio V, através da Bula *Consueverunt Romani Pontifices*.

contrasta com a tonalidade violeta rósea do manganês na corola das flores, em cujo interior se observam passagens dos chamados “Mistérios do rosário”. Estamos pois perante uma representação original, e tanto quanto sabemos única na azulejaria, da devoção do rosário⁶, em que este assume pictoricamente o seu carácter etimológico que é o de “jardim de rosas”. Deste modo, a função mnemónica do objecto rosário é alterada seguindo os fiéis, sem recurso às habituais contas ou ao processo mental de recitar a ladainha, cada um dos passos do “mistério”, mas aqui acompanhando-os



Pormenor da Fig. 1.



Fig. 1 – “3.º Mistério Doloroso”
ou “Senhor da cana verde”



Fig. 2 – “Madalena e Marta”

visualmente, numa representação que, surpreendentemente para a época, surge em policromia, contrastando com as restantes pintura em azul sobre branco.

Intercalam este jardim outras cenas devocionais, com processos estéticos diversos consoante a parede a que pertenciam, mas ambas dedicadas à hagiografia de Santa Maria Madalena. Também esta iconografia é invulgar, pois é, aparentemente, a maior série conhecida, em azulejo, dedicada à figura da discípula de Cristo, a primeira a quem Ele surgiu aquando da sua aparição inicial.

Considerando terem integrado, originalmente, duas paredes, naquela que ficaria colocada do lado do Evangelho surgem passagens da narrativa de Madalena associadas ao Novo Testamento. Nestas, o enquadramento simula palcos que se abrem sobre a paisagem pontuada de flores, cenários de tipo palaciano onde podemos observar a vida luxuosa da Santa, esta a limpar os pés de Cristo com os cabelos, e Maria e Marta, a primeira lendo e a segunda cozinhando, no contraste iconológico entre a vida contemplativa e a activa (Fig. 2).

As flores do rosário que alternam com estas cenas enquadram: o “Mistério da Encarnação”⁷ ou Anunciação; o “Mistério da visitação de Nossa Senhora”⁸; o “Mistério do Nascimento do Filho de Deus” ou a Natividade; o “Mistério de como o Senhor suou gotas de sangue” ou Cristo no Jardim de Getsêmani; o “Mistério de como foi açoitado” ou Cristo amarrado à coluna; e o “Mistério da coroação de espinhos” ou o Senhor da cana verde⁹.

⁷ As referências a cada uma das cenas segue os títulos empregues no *Livro do Rosário de Nossa Senhora*, de 1582. Ainda que não deva ter existido relação directa entre esta publicação e o conjunto azulejar, optou-se por seguir um texto que seria conhecido à data da feitura dos painéis. Cf. Díaz, Nicolao. 1582. *Livro do Rosário de Nossa Senhora, feyto por o P. Frey Nicolao Díaz, Mestre em Sancta Theologia, da Ordem de S. Domingos: de novo emendado, & acrescentado, com sua Taboada. E as lições pera a festa do Rosario*. Coimbra: Casa de Antônio de Mariz.

⁸ Painel que se encontra, presentemente, a ser restaurado pela voluntária Maria de Lucena.

⁹ O conjunto não está ainda totalmente descoberto, pelo que faltam, eventualmente, três das cenas teatralizadas e uma das flores do rosário. A primeira cena intercala as flores da “Anunciação” e “Visitação”; as duas restantes (talvez uma delas seja uma fonte como a que se encontrava



Fig. 3 – “Ressurreição de Lázaro” e
“5.º Mistério Doloroso” ou “Crucifixo”

no painel em face) e o rosário em falta estão enquadrados pelas rosas com o “Presépio” e “Cristo no jardim de Getsêmani”. Já foram descobertas parte de duas destas cenas, uma das quais parece ser “Cristo em casa de Maria e Marta” e no outro Madalena surge ajoelhada, num genuflexão, olhando para o alto, talvez o seu “Arrependimento”...

¹⁰ Faltam ao conjunto já descoberto duas flores. Uma entre a cena do Pentecostes e a que aqui se comenta (provavelmente a “Assumpção da Virgem”), e a outra, que se segue a esta, cujo tema não conseguimos identificar.

No conjunto em face a este, a narrativa da vida de Madalena surge com outro tipo de enquadramento, em molduras de concheados, como se de uma série de *tableaux vivants* se tratasse, pontuando a paisagem alternadamente com as rosas (Fig. 3), aqui com as cenas: do “Mistério de como levou a Cruz às costas”; do “Mistério como foi crucificado”; do “Mistério da Ressurreição”, do “Mistério da Ascensão”; do “Mistério da vinda do Spirito Sancto” ou Pentecostes. Inesperadamente, a última flor¹⁰ apresenta um tema que não se relaciona com os “mistérios do rosário”, e que é, aparentemente, “Tobias e o anjo” ou, talvez mais acertadamente, uma figuração do conceito de “anjo da guarda” (Fig. 5). Estes dois motivos não se encontram distantes, tendo a narrativa da história de Tobias, do Velho Testamento, servido de modelo para o tema do guardião angélico que acompanha os homens. Curiosamente, a criança que dá a mão ao anjo, que lhe indica o caminho a seguir, segura um rosário.

A hagiografia de Maria Madalena segue a *Legenda Aurea* de Jacobus de Voragine (c. 1230-1298) e nela são narrados uma série de acontecimentos subsequentes à Ressurreição de Cristo, onde se conhece o destino desta Santa. Se as duas primeiras cenas reportam a passagens do Novo Testamento, ainda que afloradas na *Legenda Aurea*: a “Ressurreição de Lázaro” e a “Aparição de Cristo no horto”, as seguintes seguem a narrativa de Voragine. Assim, observam-se, como se de quadros na paisagem se tratasse, “a expulsão numa barca dos Santos Madalena, Marta, Lázaro,



Fig. 4 – “Madalena alimentada por anjos enquanto o Arcanjo São Miguel combate o Demônio”



Fig. 5 – “Anjo da guarda”

Maximino e Cedônio”; “a prédica de Madalena em Marselha”; “Madalena alimentada por anjos enquanto o Arcanjo São Miguel combate o demônio” (Fig. 4); “a morte de Madalena e a sua ascensão”.

De posse destes elementos, seríamos tentados a ver neste conjunto o revestimento para um local cuja invocação seria a figura de Maria Madalena, eventualmente associado a um espaço dominicano, pois esta Ordem é a que primordialmente se encontra associada à invocação do rosário. No entanto, existem ainda quatro outras cenas que se localizam nos eixos de cada um destes conjuntos e que complexificam substancialmente as hipóteses de atribuição, tanto hagiográfica, como da ordem religiosa a que este conjunto poderia pertencer.

No grande “jardim” onde se representam as cenas teatralizadas da narrativa evangélica de Maria Madalena e das rosas dos “mistérios gozosos” e de três dos “dolorosos”¹¹, observam-se, no início, uma “Exaltação da Virgem” e, no topo ou remate, no painel que estaria mais próximo do altar-mor, uma surpreendente “Glorificação de Santo Agostinho” (Fig. 6).

Cada uma destas cenas merece, por si só, uma atenção particular. Na representação da “Exaltação da Virgem”, esta surge sobre um globo, no qual uma cartela circunscreve a legenda “Tota pulchra es Maria”, retirada do “Cântico dos Cânticos” e uma das antífonas dos salmos para a celebração da Imaculada Conceição. Rodeiam-na, ajoelhadas, quatro Santas, três das quais integram o chamado hagiológico romano

¹¹ Segundo a liturgia, os “mistérios” do rosário são divididos em três grupos de cinco temas. Os cinco primeiros, que abarcam os temas da Encarnação, Visitação; Natividade; Apresentação no Templo e o Menino entre os Doutores são designados os “mistérios gozosos”. Os seguintes: Cristo no jardim de Getsêmani; Cristo amarrado à coluna; a Coroação de espinhos; o Transporte da cruz e a Crucificação são os chamados “mistérios dolorosos”. Por fim, os denominados “mistérios gloriosos” são: a Ressurreição; Ascensão; Pentecostes; Assumpção da Virgem e a Coroação da Virgem.



Fig. 6 – “Glorificação de Santo Agostinho”



Fig. 7 – “Exaltação da Virgem”

¹² Esta figura só surge mencionada no século XVI através do Cardeal César Barônio (1538-1607), na sua revisão do *Martirologio Romano*, publicado em 1589 sob o título *Martyrologium Romanum, cum Notationibus Caesaris Baronii*, no qual se transcreveu erradamente o local de martírio desta Santa. Ao invés de Niceia, colocou-se Ceia, pelo que Jorge Cardoso, no *Agiolôgio Lusitano*, descreve o suposto martírio na lagoa da Serra da Estrela, apoiando-se numa pesquisa levada a cabo pelo infante D. Luís (1506-1555), filho de D. Manuel (1469-1521), que terá testemunhado a existência de um sarcófago de madeira no fundo desse lago. Cf. Cardoso, Jorge. 1657. *Agiologio Lusitano dos Sanctos, e varoens illustres em virtude do Reino de Portugal, e suas conquistas. Consagrado aos gloriosos S. Vicente, e S. Antonio...* Lisboa: Officina de Henrique Valente d'Oliveira. Tomo II: 2.

¹³ Desejamos agradecer a Alexandra Curvelo a referência a estas duas datas e a leitura e sugestões que nos permitiram o enriquecimento deste texto.

(Catarina, Bárbara e Lúcia ou Luzia), sendo a última, aparentemente, Santa Teresa de Jesus ou de Ávila, em hábito de religiosa com um escapulário, no peito, com a heráldica dos carmelitas. Ao contrário das suas duas companheiras que transportam os atributos clássicos das respectivas iconografias (a torre para Santa Bárbara e a roda para Santa Catarina), Santa Luzia surge com um elemento que não é o que normalmente mais se lhe associa, um prato com os seus olhos, antes tem aos pés uma espada. Seguramente por isso o pintor decidiu colocar uma legenda que permitisse ao observador identificar a figura aqui representada. Para além destes elementos, na base da composição, junto à figura de Santa Luzia, a legenda “S. ANTONINA A 12 DE JUNHO” (Fig. 7). Esta legenda que poderia ser um importante auxiliar para identificar o local de onde esta surpreendente série foi retirada, coloca, de imediato, uma série de questões. Por um lado, poderia remeter para a celebração do dia de Santo António, a 13 de Junho, cuja vigília se iniciava na véspera da solenidade. Importa referir, no entanto, que o *Agiolôgio Lusitano*, de Jorge Cardoso, refere uma obscura e polémica Santa Antonina¹², celebrada hoje a 4 de Maio, mas que também o foi a 1 de Março e a 12 de Junho¹³. Estas datas devem-se a alguma ambiguidade nas referências a esta figura que, durante algum tempo, se acreditou seriam três pessoas diferentes. Quando, em momento que não conseguimos precisar, ficou estabelecida a sua hagiografia a data que o martirologio cristão lhe atribuiu foi o 4 de Maio, dia que se acreditava teria sucumbido¹⁴. Independentemen-

te destes aspectos, parece estranha a menção à festa de uma figura tão obscura, quando esta não é representada em nenhuma parte do painel, nem tem presença destacada no culto nacional.

No painel de topo deste conjunto o tema é, como se referiu, uma “Glorificação de Santo Agostinho”, onde este surge envolto em nuvens, acompanhado de um anjo, tendo abaixo, ajoelhados, um grupo de Santos. Destes identificam-se: a clarissa Santa Clara, a brigetina Santa Brígida da Suécia, o franciscano Santo António, o agostiniano eremita São Nicolau de Tolentino, o pregador São Domingos, o trinitário São João da Mata e, aparentemente, o mercedário São Pedro Nolasco¹⁴. Esta curiosa “Glorificação” evoca, ainda que de forma muito sucinta e com uma diversidade muitíssimo superior de Ordens religiosas, a impressionante gravura de Oliviero Gatti (1579-1648), *Mysticæ Augustininensis Eremi Sacrum Gloriæ Decoris Q. Theatrum*, composta por 12 elementos, publicados em 1614.

Diversas legendas pontuam a cena, mas a que se encontra na base desta composição parece clarificar o que aqui se representa: S. AUGUS. FUNDAT. ET LEGISL. ORD. CAN. E TUAR. ORDIN. Ou seja, os Santos que aqui se encontram, de certa forma, personificam Ordens cujos estatutos tiveram como base a Regra de Santo Agostinho, estando portanto em causa, nesta imagem, uma exaltação da figura deste importante legislador da Igreja católica.

Se os temas presentes não auxiliam, antes complexificam, o sentido subjacente a este conjunto, um dos que surge representado no painel que se encontrava em face a este vem dar-lhe uma nota ainda mais desconcertante.

No painel que, outrora, estaria colocada no lado da Epístola de uma ignorada igreja, podem observar-se dois temas que estariam em face aos anteriormente mencionados. O que se situaria no início do percurso é uma tríplice representação das “Visões de uma mística”, sendo o de topo uma magnífica “Coroação da Virgem”, que se articularia com a “Glorificação de Santo Agostinho”, junto ao altar-mor.

As “Visões de uma mística” são a sobreposição de três momentos em que uma Santa não identificada, trajando o hábito cisterciense característico da Ordem portuguesa, com o respectivo e invulgar toucado, surge associada a idêntico número de momentos da narrativa mariana e cristológica (Fig. 8). Cada uma destas cenas integra uma legenda que, em princípio, deveria auxiliar a interpretação da composição e assegurar a identificação da Santa. Uma das cenas parece relacionar-se com a “Apresentação da Virgem no Templo”, surgindo nesta a legenda CASTITAS PERPETUA, momento observado pela protagonista, ajoelhada, estando escrito no espelho do degrau EVANGELIUM CONSITIA VOTA RELIGIONIS. Na cena seguinte, a mesma figura surge, de novo ajoelhada e também orante, observando S. Francisco de Assis a receber o Menino, junto ao Presépio. Aqui a legenda é PAUPERTAS VOLUNTARIA. A rematar o conjunto, num morro que culmina num rochedo com a legenda OBEDIENCIA PERFECTA, iluminado pelo Espírito da Trindade, podemos vê-la a transportar uma cruz. Na sua frente, a par, seguem dois santos (talvez São Bento e São Bernardo de Claraval) e outros dois, em fila, mais acima, seguindo Cristo, junto ao rochedo. Tal como ela, cada um transporta a sua cruz.

¹⁴ Para além de ter sido também festejada a 12 de Junho, tal como aparece na legenda, um dos martírios que a Santa terá suportado foi o de ter sido morta com uma espada. Este aspecto acrescenta alguma ambiguidade à representação de uma destas armas no painel, aos pés de Santa Lúcia e sobre a legenda “S.ANTONINA”, pois ambas terão sido mortas com uma espada. Cf. <http://www.santiebeati.it/>

¹⁵ Não foi possível identificar os dois santos restantes.



Pormenor da Fig. 2.



Fig. 8 – “Visões de uma mística”

Poderíamos pensar estar na presença da representação da mística Santa Brígida da Suécia, mas esta já figura na “Glorificação” agostinha e é perceptível que o pintor não duplicou nenhum dos Santos que se encontram no conjunto destes quatro remates. Outra hipótese poderia ser a de Santa Escolástica ou mesmo a de Santa Gertrudes Magna, esta uma das mais celebradas místicas da hagiografia católica. No entanto, não foi possível relacionar o conjunto destas três imagens com as respectivas visões de qualquer uma destas influentes mulheres.

Um aspecto curioso é a presença de São Francisco na cena da “Natividade”, o que poderia levar-nos a acreditar estarmos perante Santa Clara. No entanto, o hábito não está correcto, e esta também já surge associada à representação da “Exaltação” agostinha.

Ainda que por identificar, o sentido do painel prende-se com a Via contemplativa e a exaltação do misticismo, levando o observador a identificar-se com passagens da narrativa evangélica, do mesmo modo que se pretendia, actuassem as contas do rosário.

A cena que remata a vasta composição deste painel, onde se podem observar passagens da narrativa madaleniana, a partir da *Legenda Aurea* de Jacobus de Voragine, e as rosas que circunscrevem os dois restantes “mistérios dolorosos”, três dos “gloriosos” e a representação do “anjo da guarda”, conclui-se com a “Coroação da Virgem” (Fig. 9). Este é, precisamente, o último dos “mistérios gloriosos” e o

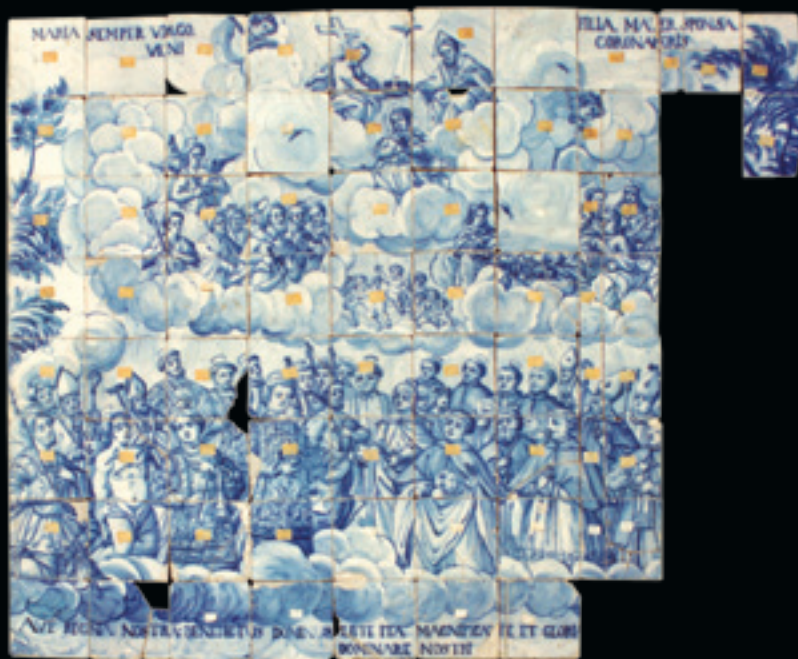


Fig. 9 – “Coroação da Virgem”

facto de ser representado em toda a sua plenitude, numa composição destacada, ao invés de circunscrito no interior de uma rosa, como os restantes, indicia a sua importância no contexto do discurso iconológico do espaço.

Também este, tal como os painéis de remate anteriores, possui legendas alusivas à representação. É uma densa composição onde o pintor se esmerou em particularizar cada um dos intervenientes, de modo a que o observador conseguisse identificar grande parte dos Santos nele representados. Num cenário celestial, Maria surge coroada por Cristo, à esquerda, e pelo Padre Eterno, sobre os quais pontifica a pomba do Espírito Santo. Um pouco abaixo, dois conjuntos de figuras agrupam-se observando a cena. À esquerda, do lado de Cristo, os Apóstolos (onde se destacam os Santos Pedro, Paulo e João), acompanhados por São João Baptista e pelo Arcanjo Gabriel. À direita, infelizmente ainda truncado¹⁶, um grupo de virgens mártires, onde se podem distinguir as Santas Ágata, Inês e Cecília. Abaixo destes conjuntos, ladeando São Joaquim e Sant’Ana, que dão as mãos sob o olhar de um padre (?), colocado no eixo da “Coroação” que decorre no plano superior, um grande número de Santos observa a cena. Da esquerda para a direita podem distinguir-se, entre outros, os Santos Jorge, Roque, Marçal, Sebastião, Brás; os Santos diáconos Lourenço, Estevão, Vicente; três Santos peregrinos; os Santos de Ordens religiosas Francisco de Paula, Francisco de Borja, Inácio de Loyola, Francisco Xavier e Filipe Neri, para além de três Santos bispos.

¹⁶ A composição está parcialmente truncada, do lado direito, ainda não se tendo descoberto uma série de elementos em falta.



Fig. 10 – “1.º Mistério Glorioso” ou “Ressurreição”, Fons Vitae e “2.º Mistério Glorioso” ou “Pentecostes”.

¹⁷ Simões, J. M. Santos. 1979. *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 252-253.

¹⁸ Simões 1979, 252.

Com uma cenografia desta complexidade é perceptível por que motivo se optou por retirar a cena da “Coroação da Virgem” do conjunto de rosas que preenchem este jardim, pois seria inviável a sua figuração no espaço da corola de uma destas flores. Paralelamente, a conclusão do conjunto termina numa apoteose que equilibra o tema que se encontrava em face, a “Exaltação de Santo Agostinho”.

Ainda que clarificada, a opção de substituir esta pela representação do “Anjo da guarda” não é clara, sendo, se possível, ainda mais enigmática, a última flor que se encontrava nesta série, a qual ainda não foi encontrada e para a qual não conseguimos avançar o tema que circunscrevia.

Seria de esperar que um conjunto tão surpreendente tivesse deixado testemunhos e, de facto, lendo a obra de João Miguel dos Santos Simões, *Azulejaria do século XVIII*, são nela referidos alguns dos painéis.

De acordo com o autor, ele viu-os no edifício do Estado Maior do Exército, no Largo do Museu de Artilharia, a Santa Apolónia, descrevendo-se algumas destas composições colocadas na “Sala de Reuniões-Biblioteca”¹⁷. Refere Santos Simões “(...) Pertenceram estes azulejos a um silhar de igreja ou claustro, de algum desaparecido Convento – o mesmo de onde foram levados azulejos para a Madre de Deus. (...)”¹⁸. Com esta afirmação é perceptível que, à época que os conheceu o ceramógrafo, o conjunto se encontrava truncado, estando já parte no então embrionário Museu do Azulejo. O que podia então ser observado, e do qual se conhecem duas imagens,

é o conjunto que englobava a “Exaltação da Virgem” e a “Glorificação de Santo Agostinho”. Não são feitas, por Santos Simões, menções às cenas que integram o segundo conjunto, sendo talvez esse o que ele refere estar então na Madre de Deus. Aparentemente, através desta pista poderia ser possível chegar a uma origem anterior dos painéis, pois o autor reconhece tratar-se de uma localização descontextualizada. No entanto, os contactos estabelecidos não permitiram comprovar terem estes painéis estado integrados no edifício do Estado Maior do Exército. De facto, ninguém se lembra da presença de azulejos no local da “Sala de reuniões-Biblioteca”, cujo mobiliário não permitiria esta colocação. Poderá tratar-se de um lapso de localização, pois são conhecidos outros devido ao facto desta obra de Santos Simões ter sido publicada após o seu falecimento e com base em manuscritos deixados pelo próprio. Não é de excluir, no entanto, ter-se perdido essa memória e terem, de facto, existido alguns painéis desta série nesse local. A ser assim, e visto não estarem na sua localização original, o reaproveitamento poderia indicar estarmos perante peças provenientes de um local afecto ao Exército ou próximo desse edifício. As hipóteses poderiam ser variadas e, no momento em que se encontra a investigação, pouco consistentes. Se quisermos ver possibilidades e tomando a localização imediata, poderíamos avançar com três propostas, nenhuma das quais é possível ainda definir, por falta de descrições dos respectivos revestimentos azulejares. Um desses edifícios poderia ser a própria igreja de Santa Apolónia, demolida em 1852 para construção da linha férrea, da qual não conseguimos encontrar referência a ter tido revestimentos cerâmicos e, em caso afirmativo, para onde estes foram direccionados. Uma outra possibilidade seria a da igreja do chamado Conventinho do Desagravo, aí próximo, que refere Norberto de Araújo “(...) *cujos belos azulejos foram arrancados em 1932 – o que lhe restava – e levados para uma igreja da província (...)*”¹⁹. Uma terceira hipótese e aquela que poderia parecer a mais promissora pela invocação associada, mas da qual também não foi possível encontrar uma memória descritiva antiga, é a profana ermida de Nossa Senhora do Rosário, hoje semi-oculta pela Calçada do Museu de Artilharia.

Como se pode constatar as possibilidades poderiam ser inúmeras e, de qualquer modo, nada garante que a proveniência dos azulejos (a acreditar que alguns deles incorporaram, de facto, o edifício do Estado Maior do Exército) seria próxima deste local.

Relativamente à autoria deste conjunto ela parece evidente. As figuras seguem os traços característicos da pintura de Bartolomeu Antunes (1688-1753), como podem ser observados, entre outras, na capela de Santa Rita, na igreja de São João Novo, no Porto, assinados e datados de 1744²⁰. No entanto, os painéis que agora damos notícia divergem da obra identificada deste Mestre em dois pontos: na presença acentuada dos apontamentos em policromia²¹, nas rosas que pontuam este jardim místico; e a ausência de enquadramentos cenográficos, habituais à época, os quais tendem a integrar a composição figurativa acentuando o seu carácter de teatralidade. Desconhecendo praticamente tudo o que a eles respeita (origem, datação), o que é evidente é estarmos perante um conjunto de carácter excepcional, com um pro-

¹⁹ Araújo, Norberto. 1992. *Peregrinações em Lisboa*, Lisboa: Veja. VIII: 84.

²⁰ Relativamente à figura e obras de Bartolomeu Antunes, cf. Meco, José. 1986. *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa. 232-233; e Mangucci, Celso. 2003. “A estratégia de Bartolomeu Antunes, mestre azulejador do Paço (1688-1753)”. *Al-madam* 12: 135-148. Almada: Centro de Arqueologia de Almada. Curiosamente, também através do trabalho desenvolvido no âmbito do projecto “Devolver ao Olhar”, têm vindo a ser encontrados grande número de painéis, inventariados e catalogados por dois voluntários (Alda e Carlos Avelino, de Mafra), similares aos que Celso Mangucci utiliza para ilustrar o seu texto e que são da parceria de Bartolomeu Antunes com Nicolau de Freitas, para a encomenda realizada para o Palácio e Convento das Necessidades, em Lisboa, c. 1747.

²¹ Em obras atribuídas a este autor, nomeadamente nas *figuras de convite* do Palácio de Santo Antão do Tojal e nas molduras da escada do Palácio da Mitra, encontram-se apontamentos em policromia, nomeadamente a amarelo, acentuando um carácter em *trompe l’oeil* que as aproxima, respectivamente dos bordados a ouro, nas indumentárias e da talha dourada nas arquitecturas.

pósito iconológico complexo e cuja intenção não é, de todo, ainda evidente (para o que concorre faltarem ainda alguns elementos do conjunto).

É perceptível o carácter místico que se pretendeu imprimir na composição, dando ao rosário a sua figuração etimológica e transformando a cenografia cerâmica num grande jardim, ao centro do qual uma fonte (a *Fons Vitae*) acentua o centro do espaço (Fig. 10). As passagens da hagiografia de Maria Madalena prosseguem o discurso das Vias que se oferecem aos homens para conhecer Deus, a activa e a contemplativa, e, paralelamente, dão testemunho do poder da redenção. Os quatro painéis nos eixos destas composições, no entanto, imprimem uma tónica algo desconcertante e particularmente complexa ao conjunto. Se a “Exaltação da Imaculada” e a “Coroação da Virgem” poderão ser óbvias e se as “Visões de uma mística” integram o discurso mais vasto do conjunto, a “Glorificação agostiniana” parece algo dissonante, por não estarmos na posse do conhecimento do local a que estes azulejos se destinavam. Permanecem por responder as questões: da substituição dos temas de duas das rosas, pelo do “anjo da guarda” e por outro ainda desconhecido; a ênfase dada à presença de figuras de todas as Ordens religiosas, acentuando um carácter plural do espaço a que este conjunto se destinava; a identidade da mística representada num dos eixos dos painéis e a estranha legenda “S. ANTONINA A 12 DE JUNHO”.

Se o estudo deste acervo é muito parcelar, decorrendo ainda a procura dos restantes elementos que integram os dois painéis, a identificação da sua proveniência e consequente significado, é inegável que o conjunto reproduz, de forma sensível e profundamente original, os “Mistérios do Rosário”. Se, pela Fé, estes podem ser conhecidos, muitos outros mistérios envolvem este núcleo, acrescentando, se possível, ainda mais fascínio aquele que é, seguramente, um dos mais extraordinários revestimentos azulejares do chamado período da “Grande Produção”. ●



Pormenor da Fig. 5.